

EL MOVIMIENTO VOLUMÉTRICO EN LA ARQUITECTURA VIRREINAL DE LIMA

Antonio San Cristóbal

1. VOLUMEN Y AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA LIMEÑA

En la situación actual a que han llegado los estudios sobre la arquitectura virreinal peruana, aflora prioritariamente el problema de su especificidad respecto de las arquitecturas europeas. No ha sido planteada esta cuestión por las exégesis meramente descriptivas de la arquitectura virreinal peruana. Los expositores descriptivos condujeron más bien la arquitectura virreinal peruana a una condición de dependencia, en cuanto que suponen de antemano esos teóricos que la arquitectura virreinal habría proseguido recibiendo los modelos desde las arquitecturas europeas -la hispánica y las europeas no-ibéricas- durante todo el largo periplo de su existencia. En realidad, la atribución de tal dependencia a la arquitectura virreinal peruana no deriva de una previa reflexión crítica, sino que por el contrario constituye un presupuesto asumido pre-críticamente por los teóricos de tendencia expositiva antes de todo análisis de la misma arquitectura virreinal.

Venimos pugnando por ampliar los límites estrechos dentro de los que se formulaba la interpretación descriptiva de la arquitectura virreinal. Más allá de los alcances epistemológicos de estas teorías, se despliegan los diseños estructurales de las portadas, y los de los retablos, como un campo no explorado por las metodologías descriptivas; y en un segundo plano, se ofrecen las conformaciones volumétricas que destacan como el complemento arquitectónico de los diseños.

Estas realidades de los diseños y del volumen expresan la conformación arquitectónica, no meramente decorativa de la arquitectura virreinal. Requieren para su comprensión del empleo de otro método de análisis estructural distinto de las simples descripciones empíricas. Por estas nuevas vías interpretativas, tratamos ahora de poner de manifiesto las diversas expresiones del volumen logradas en la arquitectura virreinal de Lima. Constituyen ellas una realidad arquitectónica que emerge pujante y deslumbradora más allá de los aspectos ornamentales en los que se detenían morosamente los expositores descriptivos. Analizamos en estas pági-

nas las peculiares formas de volumetría existentes en las portadas, los interiores de las iglesias y los claustros de la arquitectura virreinal limeña.

Para sorpresa nuestra, constatamos que las formas volumétricas así analizadas fueron surgiendo progresivamente por el trabajo creador de los propios alarifes virreinales. Al mismo tiempo que ellos diseñaban las portadas, construían el espacio interior de las iglesias, y reelaboraban los paneles frontales de las arquerías claustuales, conferían también modalidades volumétricas a todas las manifestaciones perceptibles de la arquitectura limeña virreinal. Alguna forma de volumen aparece siempre presente en todas las realizaciones arquitectónicas, puesto que las expresan indisolublemente de sus esquemas, diseños y elementos componentes. Para descubrir la volumetría sólo es necesario aplicar un método de análisis estructural y no descriptivo.

Hablamos de las expresiones volumétricas como unas objetividades desarrolladas por los alarifes virreinales. Evidentemente, no se trata de modelos de volumen transmitidos desde las arquitecturas europeas hacia la arquitectura virreinal de Lima. Han sido generados tales modos de expansión volumétrica por la creatividad constante y progresiva de aquellos alarifes virreinales, de acuerdo a sus propias experiencias. De este modo, se torna patente la especificidad diferenciada de la arquitectura virreinal respecto de las arquitecturas europeas, que habían sido consideradas a priori como las creadoras exclusivas de los modelos aplicados en la arquitectura peruana.

Importa mucho poner de manifiesto que al formular esta visión interpretativa de la autonomía creadora por la que se formó la arquitectura virreinal peruana, no reincidimos en otra presuposición establecida pre-críticamente, aunque de signo contrario a la de los expositores descriptivos. Hemos tratado de desplegar análisis estructurales, los más precisos posibles, para conocer en su propia identidad las conformaciones volumétricas dadas en la arquitectura virreinal limeña. Y una vez identificadas y comprendidas estas modalidades del volumen, ellas mismas nos muestran, por contraste con las formulaciones arquitectónicas europeas, su propia especificidad surgida de la creatividad con que actuaron los alarifes virreinales.

En la tesis historiográfica de los expositores descriptivos, la teoría de la dependencia atribuida a la arquitectura virreinal peruana respecto de las arquitecturas europeas era un presupuesto asumido de antemano para analizar esta misma arquitectura. Por el contrario, de los análisis estructurales desarrollados en el presente trabajo deriva a modo de conclusión explicativa la vigencia de una auto-

mía específica y creadora de la arquitectura virreinal peruana en cuanto a sus modalidades volumétricas cumplidas en Lima. Nos hemos ocupado de realizar análisis semejantes acerca de la volumetría específica del barroco cuzqueño en otros estudios anteriormente publicados. A ellos nos remitimos.

2. EL VOLUMEN EN LAS PORTADAS LIMEÑAS

La pregunta por la existencia de alguna forma de expansión volumétrica en las portadas virreinales de Lima es una de las que atañen al valor arquitectónico de estas portadas; la otra se refiere al diseño estructural que las configura. La respuesta que se ofrezca a ambas preguntas influye decisivamente sobre la caracterización esencial de esas portadas y sobre el problema de la vigencia en ellas de aspectos arquitectónicos y estructurales.

Profesó Marco Dorta una concepción ornamentalista de las portadas barrocas peruanas, según la cual, si bien destacaba los aspectos decorativos particulares de cada portada concreta, omitía toda referencia a los componentes arquitectónicos del volumen y del diseño, como si no hubiera acaecido ninguna evolución desde el planismo estricto de las primeras portadas renacentistas a la expansión volumétrica que muestran las portadas barrocas posteriores. Definía así Marco Dorta el barroco peruano: «Es una arte esencialmente decorativo. Los artífices más decoradores que arquitectos, apenas se plantean problemas constructivos y es en el aspecto ornamental donde se puede seguir la evolución del estilo. En contraste con la profusión decorativa que veremos en las grandes portadas, los elementos constructivos se disponen, por regla general, en un solo plano, sin buscar efectos de profundidad»¹. De acuerdo a este concepto ornamentalista, ejerció Marco Dorta asiduamente una metodología de análisis positivista y empirista concretada en describir los elementos decorativos de detalle dados en cada portada.

Asumió Gasparini como válida la tesis ornamentalista propuesta por Marco Dorta, y además, fundándose en ella, acentuó el predominio exclusivo atribuido a lo decorativo en su interpretación de la arquitectura virreinal, y ahondó un contrastante divorcio entre la decoración concentrada en los retablos y las portadas de un lado, y la estructura arquitectónica localizada en las plantas y los alzados de los edificios, del otro lado. A la par que criticaba la presunta ausencia de innovaciones críticas espaciales y volumétricas en el sector arquitectónico del cuerpo de los edificios virreinales, consideraba las portadas como un «fenómeno plástico-popular», esencialmente decorativo, que recubren como «formas epidémicas» la arquitectura, pero en las que no señalaba la existencia de conceptos espaciales específicos de la arquitectura virreinal, al menos de la peruana².

Bajo la apariencia retórica de encomiar el fastuoso esplendor decorativo de las portadas virreinales, ambas posiciones formulan una concepción fragmentada del valor arquitectónico de esas mismas portadas. Introducen dentro de ellas el presunto divorcio antes aludido, porque al interpretarlas como simple «arte esencialmente decorativo», implícitamente desplazan de su interna contextura arquitectónica toda clase de aspectos espaciales y volumétricos, los que resultarían extraños a su propia naturaleza. Por debajo de la decoración no quedaría en las portadas sino el vacío absoluto de toda forma de expansión volumétrica, además de la carencia de un diseño estructural. Sólo desde este supuesto se entendería la expresión de Marco Dorta que consideraba a los artífices de las portadas virreinales como simples decoradores, y no propiamente como arquitectos.

Frente a esta exégesis reduccionista, venimos proponiendo una concepción arquitectónica integral de las portadas virreinales, según la que los motivos decorativos recubren un diseño organizado estructuralmente, y el paño frontal de la portada se expande en alguna modalidad volumétrica con relación al muro sustentante de la portada.

Una historiografía europeocéntrica de inspiración borrominiana identifica restrictivamente la modulación crítica espacial de las portadas con el ondulamiento del lienzo murario frontero. Por consiguiente las portadas virreinales, que se despliegan en paños de frente rectilíneo, no habrían experimentado innovaciones críticas en cuanto al volumen; ellas expresarían invariablemente un barroco decorativo, pero en modo alguno un barroco volumétrico y arquitectónico.

Aceptan otros intérpretes que las portadas ondulantes borrominianas no acaparan en exclusividad la autenticidad de expansión volumétrica barroca, pues también reconocen la existencia de otras modalidades volumétricas expresadas con alineamiento antelado rectilíneo. De hecho fueron varias las fórmulas de volumetría creadas por la arquitectura virreinal peruana para las portadas de antelación recta, que, por revisar críticamente el planismo de las portadas renacentistas virreinales, adquieren plena validez barroca. En el número 4 de la revista ARKINKA hemos expuesto la originalidad de las portadas multiplanas del barroco cuzqueño en las que aparece una forma de volumetría por adelantamiento de la calle central respecto de las otras dos calles laterales que permanecen retrasadas.

Distinguimos dos formas generales de adaptar las portadas de frente recto al muro de la iglesia, y de las que derivan dos comportamientos volumétricos diferentes. Abandonamos en lo sucesivo el método de la descripción ornamentalista, y nos adentramos por la senda de los análisis estructurales.

Primero. Durante la etapa renacentista virreinal rigió el modo de asimilación de la portada al muro recto de fondo. Conlleva esta modalidad la identificación de la portada con el plano murario al que se antepone; sólo sobresalen hasta el límite imprescindible necesario respecto del muro los elementos componentes del diseño de la portada, tales como los basamentos, los ejes de soportes, los entablamentos y las cornisas de los frontones, pero en estas portadas no se intercalan traspilastras entre el muro y las columnas porque ello implicaría alguna forma de volumen adicional al muro de fondo; y todos los elementos salientes reiteran el alineamiento rectilíneo del muro de la iglesia. La asimilación implica que las portadas no adquieren corporeidad distinta y sobreañadida al soporte murario. Por tal motivo, las portadas renacentistas virreinales denotan un planismo total. A pesar de haber iniciado el diseño peculiar de las grandes portadas-retablo barrocas, la portada del Perdón en La Catedral de Lima representa todavía este planismo renacentista integral conforme al que fue iniciada por Juan Martínez de Arzona.

Segundo. En un período post renacentista las portadas virreinales emplearon el sistema de la anteposición del bloque corpóreo de la portada al muro de fondo. Deriva de ello la desvinculación del volumen propio del cuerpo de la portada con referencia al plano recto del muro que la sustenta. La corporeidad de la portada avanza hasta uno o más planos de antelación rectilínea, pero adquiere una expansión volumétrica independiente respecto del alineamiento planista del muro de fondo. Analizamos ahora algunas tipologías de esta volumetría dadas en las portadas limeñas post-renacentistas.

1.- Colocación de los soportes estructurales de las portadas en distinto plano.

No conforman estas portadas limeñas una volumetría multiplana al modo de las portadas barrocas del Cuzco, porque se trata de portadas dispuestas en una sola calle aunque cuentan con varios ejes de soportes laterales del vano de la puerta. Resalta la volumetría de estas portadas limeñas antepuestas al muro por contraste con el planismo de otras portadas asimiladas al muro de fondo, como las laterales del Monasterio de Santa Catalina y la lateral de la iglesia de Santo Domingo en la ciudad del Cuzco, que también tienen dos ejes de soportes a cada lado de la puerta aunque emparejados todos en línea recta conforme al muro de fondo. Consiste el volumen de estas portadas limeñas en disponer los dos soportes de cada lado en distinto plano de antelación: el soporte interior adelantado y el externo retrasado.

La antelación volumétrica de los soportes en estas portadas limeñas no es meramente decorativa, sino fundamentalmente estructural, porque el bloque corpóreo

de la portada se quiebra en saliente justo en el intermedio entre los dos soportes laterales contiguos, de manera que cada soporte se desplaza a un plano distinto. El muro de fondo sustentante de la portada permanece rectilíneo, mientras que la corporeidad de la portada, al quebrarse en saliente, adquiere expansión volumétrica. Encontramos en Lima varias versiones de esta especial volumetría.

La portada lateral todavía existente en la iglesia del Monasterio de La Limpia Concepción y la portada de los pies en la iglesia de Santa Rosa de las Monjas colocan una columna a cada lado de la puerta en el frente saliente, y otras columnas en el ángulo retrasado lateral. La posición antelada de las dos columnas en los flancos de la puerta determina el quebramiento en ángulos del entablamento terminal del primer cuerpo de la portada, pero esto es solamente la consecuencia visible de que existe un volumen estructural en el cuerpo de la portada.

La portada lateral de La Merced llamada de Guitarreros desarrolla esta modalidad volumétrica en dos planos comunes para toda la portada y otros dos internos del segundo cuerpo. Delimitan el grueso volumen de la portada dos ejes verticales de soportes a los lados de la puerta y otros dos ejes de pilastras retrasadas en los ángulos quebrados externos, según el modelo de La Limpia Concepción y Santa Rosa de las Monjas. Además, el notable adelantamiento hacia afuera de los arcos abiertos de la primera cornisa determina la expansión adelantada de las columnas interiores del segundo cuerpo junto con su frontón terminal, quedando retrasadas las pilastras menores de los flancos. El volumen de esta portada mercedaria se expande, pues, en tres niveles escalonados que resaltan los tres ejes antelados de soportes en avance desde los extremos hacia el interior de la portada.

Adorna el muro de los pies de la iglesia de San Sebastián una réplica fiel de la portada desaparecida en la iglesia de Santa Teresa. Ofrecía una corporeidad antepuesta al muro plano que avanza en saliente hasta en tres niveles de antelación: las grandes pilastras inferiores quedan más retrasadas, en un segundo plano adelantado están situadas las pilastras externas de los dos cuerpos superiores, y en el plano más saliente se colocan las pilastras menores internas de los dos últimos cuerpos. Las dos portadas posteriores de La Catedral imitan esta volumetría de un modo superficial. Los cuatro ejes de soportes quedan alineados en el mismo frente saliente, pero los arcos de la cornisa del primer entablamento, las cornisas sobre las pilastras interiores y la del frontón superior avanzan hacia afuera como si la portada tuviera el cuerpo quebrado al modo antes descrito.

La pluralidad y la variedad de estas formas de volumetría limeña por soportes antepuestos muestra que no fue un hecho incidental o anecdótico en la arquitect-

tura virreinal de Lima, sino una concepción volumétrica empleada conscientemente por varias generaciones de alarifes. Tampoco fue un arte de simples decoradores, sino de arquitectos que acomodaron la estructura de la corporeidad de las portadas.

2.- Aumento a tres columnas en cada eje de soportes. Fue empleado este sistema de volumetría por los retablos de algunas escuelas regionales peruanas desde la década de 1640. Sólo bastante tardíamente lo asumieron las portadas-retablo de San Francisco y de San Agustín. Fuera de Lima aparece empleado en la portada de Ayaviri y en la de San Gerónimo de Asillo.

Los ejes estructurales de los soportes se componen en este sistema de tres columnas de distinta altura y grosor, antepuesta hacia afuera la columna central mayor, dejando retrasadas las dos columnas laterales menores. La portada adquiere corporeidad independiente del alineamiento plano del muro de fondo. En el bloque grueso de la portada se incorporan unas traspilastras escalonadas que son las que determinan la distinta posición de las tres columnas antepuestas a ellas. Si bien estos cuatro ejes estructurales triples avanzan hasta el mismo alineamiento frontal, cada eje conforma un bloque independiente de adelantamiento triangular que hace quebrar en numerosas cadencias de ángulos las cornisas de los entablamentos. La ausencia de los ejes externos de las tres columnas a los lados del segundo cuerpo de la portada principal de San Francisco deja al descubierto por los flancos del muro la especial volumetría impuesta a la corporeidad de esta portada con relación al muro de fondo en que asienta. En resumen, el muro sustentante de la portada es plano, mientras que éste adquiere la volumetría de cuatro adelantamientos triangulares.

3.- Escalonamientos de planos quebrados en los flancos. Algunas portadas virreinales de Lima sobresalen del muro recto de fondo a manera de gruesos bloques verticales. Todos los ejes de soportes de estas portadas avanzan hasta el mismo límite rectilíneo, y el lienzo frontal de la portada no muestra adelantamiento o retroceso de unas partes respecto de otras. Estas características de apariencia planista no obstan en absoluto para que tales portadas asuman otra modalidad muy peculiar de expansión volumétrica. La portada lateral de la iglesia de San Francisco expresa a plenitud en sus dos cuerpos independientemente esta forma volumétrica desplazada hacia los flancos en la que el frente recto adelantado de la portada enlaza con el muro de fondo retrasado mediante un escalonamiento de pequeños planos quebrados, que descienden hasta la pared de la iglesia en dirección diagonal oblicua.

Comparaba Gasparini algún adorno incidental y accesorio de esta portada franciscana con los de ciertas portadas dibujadas por Wendel Dietterlin, adornos que por lo demás no formaron escuela, porque no volvieron a reaparecer en toda la arquitectura virreinal limeña. Pero no advirtió el mismo Gasparini la diferencia diametralmente antagónica entre la rotunda y contundente volumetría de la portada franciscana limeña y el absoluto planismo de las portadas flamencas de Dietterlin, que ni siquiera muestran el saliente volumétrico de una simple ménsula como base de las hornacinas. Esta volumetría de planos quebrados descendientes en diagonal no es un simple elemento decorativo, sino una verdadera estructura integrada indisolublemente con el diseño de las portadas que la acogen. No sería adecuada la descripción de estas portadas sin hacer referencia a su forma volumétrica.

Vuelve a reaparecer esta forma específica de volumetría en otras portadas limeñas desplegadas en las conformaciones heterogéneas de sus diseños estructurales. Atañe la formación volumétrica a toda la altura de las portadas, pero destaca con énfasis espectacular en el quebramiento reiterado de las cornisas terminales de los cuerpos. Asumen esta volumetría la portada de la sacristía de San Francisco, la de Las Trinitarias, la del Patrocinio, la del Carmen Alto; y a veces, aparece asociada con otras modalidades de volumetría, como sucede en las dos portadas gemelas posteriores de La Catedral, en la de Santa Rosa de las Monjas, en la de La Limpia Concepción, en la desaparecida de Los Desamparados de la que se tiene noticia por una foto antigua.

Del análisis que antecede deducimos algunas consideraciones que abren nuevas perspectivas para interpretar la arquitectura virreinal limeña de las portadas. Por lo pronto, no insistimos en modo alguno en denominaciones terminológicas como la de barroco puro, la de barroco americano, o andino, etc. Nos interesa, por el contrario, señalar que a partir de mediados del siglo XVII la arquitectura virreinal de Lima comenzó a introducir en sus portadas algunas formas de expansión volumétrica distintas del frente del muro de fondo, que superaban el absoluto planismo de las portadas virreinales renacentistas.

Aunque estas portadas limeñas se exteriorizan en planos rectos frontales, y no precisamente en ondulaciones murarias a la manera borrominiana, no por eso carecen de un volumen propiamente dicho. Estas formas volumétricas plasmadas con frentes externos rectilíneos, constituyen verdaderas innovaciones críticas, en cuanto que replantearon conscientemente de diversos modos el absoluto planismo aplicado en las portadas, del siglo XVI y de la primera mitad del XVII.

La expansión volumétrica constituye un valor estrictamente arquitectónico, que se torna consubstancial con el diseño de estas portadas limeñas posteriores a 1650. Bajo esta nueva interpretación, en las portadas limeñas no sólo resultó inexistente el presunto divorcio entre decoración y arquitectura, sino que, por el contrario, se consumó la más entrañable integración de lo decorativo con lo arquitectónico y estructural.

Reconocemos que en las exposiciones de algunos historiadores de la arquitectura virreinal aparece un cierto divorcio entre arquitectura y ornamentación, si no siempre como tesis explícita, al menos en cuanto al modo de interpretar las portadas virreinales. Consideramos que se trata de un divorcio de carácter puramente metodológico, que no es esencial e intrínseco a las portadas objetivas. El método de la descripción positivista y empirista de los elementos decorativos empleado en exclusividad por Marco Dorta y Wethey no resultaba apropiado más que para describir la apariencia decorativa de las portadas en sus componentes de detalle; y de ello deriva que estos autores terminen por entender las portadas tan sólo como “un arte esencialmente decorativo”. Desde el momento en que el empleo del método de análisis estructural pone de manifiesto las modalidades de la expansión volumétrica empleadas en las portadas virreinales, se abre una vía para recomponer la unidad arquitectura-decoración que es objetivamente inherente a esas mismas portadas.

La diferenciación de las escuelas regionales en la arquitectura virreinal peruana ha estado restringida en su contenido preciso por el predominio del método positivista-empirista centrado en el análisis de los elementos decorativos particulares de cada portada. La diferenciación y especificidad de las escuelas regionales ha de incorporar también la interpretación de las modalidades volumétricas que prevalecieron en cada región arquitectónica. Por lo pronto, anotamos que la volumetría de las portadas multiplanas por adelantamiento de la calle central sobre las dos calles laterales retrasadas no pasó desde el barroco cuzqueño a la arquitectura de Lima, con excepción de la portada principal de La Merced. De igual modo, tampoco se prodigaron en la escuela regional cuzqueña las tipologías volumétricas que reaparecen en las portadas de Lima desde mediados del siglo XVII.

Queda pendiente el problema de investigar si las formas volumétricas limeñas procedieron por transmisiones externas desde las arquitecturas europeas, o constituyen una de las innovaciones creadas por los alarifes virreinales.

3. MOVIMIENTO VOLUMÉTRICO EN EL INTERIOR DE LAS IGLESIAS

Planteamos ahora la pregunta acerca de la existencia de movimiento propiamente volumétrico, y no reductivamente espacial, en los interiores de las iglesias de Lima en la época virreinal. Hemos analizado las distintas expresiones volumétricas dadas en las portadas virreinales de Lima, que muestran la vigencia en ellas de planteamientos críticos estrictamente arquitectónicos. Ha sido necesario reintegrar los valores arquitectónicos del espacio y del volumen en la estructura esencial de las portadas virreinales, porque una cierta teoría historiográfica las interpretaba, junto con los retablos, como simples formas epidérmicas ornamentales, y por ende pretendía introducir en la arquitectura virreinal la fisura irreparable de un presunto divorcio entre la ornamentación concentrada en las portadas y los retablos, de un lado, y del otro los valores arquitectónicos del cuerpo del edificio, consistentes en el espacio y el volumen.

Debemos repensar del mismo modo las objeciones de los historiadores europeos contra la arquitectura virreinal por su presunta incapacidad para introducir innovaciones críticas en cuanto a los valores arquitectónicos. Si nos atenemos a la exposición formulada por Gasparini, constatamos que sus análisis se concentran restrictivamente en la conformación espacial de las iglesias virreinales. Contraponen el movimiento de la arquitectura europea al estatismo atribuido a la arquitectura virreinal. Escribe lo siguiente: «El problema del movimiento de las plantas barrocas europeas es un tema obligado de la historiografía arquitectónica, y la ausencia de ese movimiento en las plantas barrocas de la arquitectura colonial es un tema problemático para ciertas críticas»³. Propone la siguiente interpretación historiográfica: lo que él llama «los conceptos espaciales» fueron transmitidos a la arquitectura virreinal, y se convirtieron en «formas arquitectónicas preestablecidas» que, al reiterarse pasivamente, impiden «el surgimiento de procesos críticos y de experiencias directas»⁴. Es importante señalar la precisión terminológica empleada en estos planteamientos; la propone en este fragmento: «Si se acepta el supuesto de que los conceptos espaciales de la arquitectura colonial son deducidos de formas arquitectónicas preestablecidas y que no se dan los impulsos ni las condiciones para desarrollar búsquedas y experiencias directas, no puede extrañar la falta de plantas conformes derivadas de un proceso crítico que propone nuevas soluciones espaciales»⁵.

Anotemos de pasada que, si bien las iglesias mayores virreinales reiteran la misma planta basilical de tres naves abiertas con crucero interno sobre perímetro murario rectangular, y las iglesias menores la planta de cruz latina con crucero de brazos cortos también con perímetro externo rectangular, la introducción de estas plantas en Lima no fue por asentamiento directo de nueva construcción, sino mediante el

proceso de la reconversión de la planta a partir de las iniciales plantas gótico-isabelinas lo que evidentemente presupone un proceso crítico de innovaciones para revisar las plantas transmitidas durante la primera etapa virreinal.

Nos interesa más bien destacar ahora que «el concepto espacial» de la planta, al que se limita taxativamente la tesis historiográfica de Gasparini, no es el único a considerar, sino que tan sólo ofrece un aspecto parcial, y en cierto modo secundario, para comprender la evolución integral de la arquitectura virreinal peruana. Sobre la planta, manifestada en el plano, se alzan las elevaciones y los cerramientos internos y externos; y resulta que la conformación que adopten estos componentes arquitectónicos atañe al concepto volumétrico de la arquitectura virreinal que es una cosa distinta del aspecto espacial representado por la simple planta. Notemos también que la planta de las iglesias virreinales no predetermina unívocamente ni la forma de las elevaciones, ni tampoco la conformación volumétrica de las mismas elevaciones internas alzadas sobre ella: ambas cosas son independientes del perímetro espacial de la planta. Sobre el mismo tipo espacial de planta, incluso en la misma iglesia, pueden alzarse, en períodos sucesivos, elevaciones distintas que hagan variar el concepto volumétrico aplicado en el interior de la iglesia. De este modo, la planta de las iglesias virreinales y su valor espacial pudieron permanecer estáticas e invariables durante la etapa del barroco virreinal; pero la inmutabilidad espacial no impone invariablemente una sola forma determinada de elevación volumétrica, y por consiguiente, tampoco prejuzga la inexistencia de un progreso evolutivo en cuanto a las concepciones volumétricas aplicadas en las elevaciones internas y de verdaderas innovaciones críticas propuestas por los alarifes virreinales, no precisamente en el espacio sino en el concepto arquitectónico del volumen. Al fin y al cabo también las diversas modalidades de expansión volumétrica aplicadas en las portadas constituyen otras tantas innovaciones críticas en el concepto arquitectónico del volumen.

La práctica usual empleada en la arquitectura virreinal limeña consistió en imponer a los elementos arquitectónicos internos otro volumen adicional al que de suyo les compete por su propia naturaleza. Se trata ciertamente de un volumen más circunscrito que si afectara directamente a todo el conjunto del edificio, y además se torna patente mediante la intermediación de los componentes arquitectónicos que han sido modulados en su volumen y han adquirido otro distinto del que de suyo poseen, sin haberlo perdido. El nuevo volumen se concretó además en los elementos arquitectónicos elevados del cuerpo de las iglesias, donde además de ofrecer plena visibilidad, este volumen podía expansionarse con irrestricta libertad, y sin ser restringido por los condicionamientos derivados de la concurrencia de los fieles al culto. Afecta este volumen a los componentes arquitectónicos que están

más allá de toda utilización litúrgica como serían los retablos, los púlpitos o los grandes cuadros de pinturas. Se promueve además la apariencia ostentosa del volumen por el mero volumen, donde no es requerido por ninguna función de uso. Reiteramos que consiste en un volumen desvinculado de toda conexión o dependencia con la planta espacial, e incluso se introdujo en algunas iglesias que, conservando inmodificada la planta primera, habían carecido inicialmente de esta modalidad volumétrica barroca.

Consideramos inesencial toda referencia de esta renovación volumétrica a su iniciador en la arquitectura virreinal. Pudo haber aparecido este movimiento volumétrico bruscamente en la arquitectura virreinal como un rompimiento por obra de algún artifice genial personalizado. Siguió sin embargo, unas etapas graduales de desarrollo claramente delimitables, las que postulan la labor creadora paciente ejercida por generaciones sucesivas de alarifes anónimos, que es precisamente el curso seguido por las escuelas arquitectónicas virreinales, y en todas sus expresiones características.

Por lo que concierne a la escuela arquitectónica regional de Lima, distinguimos hasta cuatro etapas seguidas por el desarrollo del movimiento volumétrico en las elevaciones internas.

Etapla planista. Aunque no encontramos todavía ninguna manifestación del volumen característica de esta etapa así llamada hacemos referencia a ella para que, por contraposición, destaquen las etapas siguientes propiamente volumétricas. La denominamos planista porque los componentes arquitectónicos de los ejes de soportes, arcos, entablamentos y cornisas carecen de toda otra expansión volumétrica que no sea la requerida por su propia y esencial conformación. Tomamos como referencia la iglesia de La Vera Cruz que fue levantada con la dirección del alarife dominico Fray Diego Maroto por el alarife Domingo Alonso en la década de 1650 sobre nueva planta barroca de cruz latina con crucero de brazos cortos. Pues bien, los soportes de las pilastras en los muros laterales para los arcos fajones de la bóveda muestran la pura simplicidad rectangular, los entablamentos se quiebran en el saliente también rectangular estricto para recubrir las simples pilastras, y la cornisa de la media naranja sobre el crucero sigue la trayectoria rígidamente circular. La iglesia de La Vera Cruz corresponde al barroco espacial de la nueva planta, pero desprovista de toda forma de volumetría barroca. El equivalente planista sobre planta basilical de tres naves abiertas con crucero interno pueden ser las iglesias de San Pedro y de Santo Domingo.

Etapla inicial del volumen. Aparecieron las primeras manifestaciones del movimiento volumétrico en elementos arquitectónicos durante la segunda mitad del siglo XVII. Se trata todavía de muestras aisladas aplicadas sobre elementos particulares, no a todo el conjunto de los elementos arquitectónicos elevados internos. Las pilastras sustentantes de los arcos fajones en la nueva iglesia de San Francisco, terminada en 1672-1673, aparecen completadas con delgadas traspilastras, que incorporan un volumen adicional al que de por sí tienen las mismas pilastras. El efecto volumétrico del nuevo componente pilastra-traspilastras repercute en el quebramiento complejo de los entablamentos, y se manifiesta en el escalonamiento de pequeños salientes quebrados dentro del ángulo formado por el entablamento y su expansión natural sobre las pilastras. Destaca esta especial volumetría de la iglesia franciscana por contraste con el riguroso planismo de la iglesia de San Pedro en la que las pilastras carecen de traspilastras y los entablamentos sólo se quiebran en un rígido saliente rectangular.

Los pilares del claustro redondo del Colegio dominicano de Santo Tomás recorran las esquinas en un escalonamiento de planos quebrados menudos que transfieren su conformación volumétrica a la plegadura escalonada de las aristas en los arcos externos. Es el inicio de una forma de microvolumetría divulgada ampliamente por otros claustros limeños de la época barroca.

Son éstas las primeras manifestaciones que, al propagarse a otros elementos arquitectónicos de las elevaciones internas, formaron escuela regional de volumetría en Lima.

Aunque algunos historiadores consideran la iglesia de San Francisco como la iniciadora del barroco pleno en Lima, en realidad, sólo muestra el efecto volumétrico inicial que hemos señalado, pero no aparecen en sus elevaciones internas otras formas de volumetría que posteriormente fueron usadas desde principios del siglo XVIII.

Etapla de plenitud volumétrica. Cuando en los primeros años del siglo XVIII se abrió al público la iglesia de La Merced enteramente reconstruida, mostró cómo la planta basilical, vigente en Lima desde el primer tercio del siglo incluso en la misma iglesia mercedaria, podía armonizar el estatismo espacial de la planta mantenida sin innovaciones críticas, y el renovado movimiento volumétrico de sus elevaciones. Roturó esta iglesia mercedaria una senda seguida por otras iglesias del siglo XVIII, que también reiteraban sin modificación ni alteración el mismo concepto espacial de planta aplicado en el siglo XVII, pero en ellas se cambió el planismo de los mismos elementos arquitectónicos por nuevas y variadas expre-

siones volumétricas. No vemos inconveniente histórico en aceptar que el barroco limeño introdujo alguna clase de desconexión en cuanto el distinto tratamiento del espacio en las plantas y del volumen en las elevaciones internas.

La iglesia renovada de La Merced incrementó notablemente el juego volumétrico de las traspilastras escalonadas a los lados de las pilastras sustentantes de los arcos fajones, y ello repercutió ostensiblemente en la ampliación del quebramiento de los entablamentos a los lados del eje de las pilastras.

La iglesia de San Francisco reitera todavía el planismo rectilíneo de los sectores continuos del entablamento superior. Por el contrario, en la iglesia de La Merced se introdujeron en la base de las ventanas de los lunetos unas anchas y gruesas ménsulas superpuestas a los sectores rectos del entablamento entre las pilastras, que vienen a conferir movimiento volumétrico quebrado en entrantes y salientes a las líneas divisorias interpuestas entre los muros laterales y las nuevas bóvedas de medio cañón.

Observamos también que el anillo de la gran media naranja que recubre el centro del crucero en las iglesias de San Francisco, San Pedro y Santo Domingo, mantiene intacta la continuidad curva de la circunferencia. Constituyen en verdad anillos de cornisa planista, no obstante que el intradós de la media naranja cuenta con cerchas radiales relevadas. Pues bien, en el anillo de cornisa de la media naranja mercedaria superpusieron ménsulas volumétricas en la base de las cerchas radiales y también en los espacios entre ellas que de suyo no las requerían por corresponder a espacios planos. De este modo, el anillo de cornisa se transformó en una verdadera rueda dentada, no sólo por el reiterado quebramiento del círculo hacia adentro y hacia afuera, sino especialmente por el movimiento volumétrico de las sucesivas expansiones y los consiguientes retrocesos superpuestos a la superficie del anillo de cornisa.

Ciertamente que los alarifes virreinales limeños no inventaron ni las traspilastras ni las ménsulas. Lo que cuenta no es el origen de estos elementos arquitectónicos, cuánto la utilización que de ellos hicieron los alarifes para introducir efectos volumétricos en las elevaciones internas.

Aparece la novedad de la utilización volumétrica de estos elementos si se confronta la conformación de la iglesia limeña de La Merced con el tratamiento usual en otras escuelas arquitectónicas. Tengo a la mano el bello libro titulado *Monumentos de la Comunidad Valenciana* tomo X, "Valencia, arquitectura religiosa". Las espléndidas ilustraciones del libro representan las elevaciones inte-

riores de las iglesias barrocas que cuentan con el mismo tipo de planta que la limeña de La Merced, pero difiere ostensiblemente la apariencia volumétrica de los componentes arquitectónicos en los dos grupos. Las pilastras valencianas sustentantes de los arcos fajones carecen siempre de traspilastras, y los entablamentos o bien son invariablemente rectilíneos, o sólo se quiebran en los precisos rectángulos para recubrir las pilastras salientes, sin ningún otro efecto volumétrico adjunto. Tampoco aparece sobre los entablamentos o sobre los anillos de cornisa de las cúpulas con tambor de las iglesias valencianas barrocas ni una sola ménsula superpuesta por el estilo de las limeñas que incorpore alguna variación de movimiento volumétrico a esos componentes elevados. La conformación interna de las iglesias barrocas de Valencia es enteramente semejante al planismo de las iglesias de San Pedro y Santo Domingo en Lima.

No se trata de una diferencia episódica e incidental, sino del distinto género de expresar el volumen en el mismo tipo de iglesias y durante la misma etapa barroca. Las innovaciones volumétricas introducidas en la iglesia limeña de La Merced a principios del siglo XVIII se difundieron ampliamente por las iglesias posteriores de la ciudad, de tal modo que formaron escuela regional. Podemos hablar, pues, de un sistema limeño de conferir expansión volumétrica a las elevaciones internas mediante la superposición de otros elementos.

Son menos frecuentes las ménsulas superpuestas a los anillos de las medias naranjas. Pero sobresale la media naranja de la iglesia de Las Trinitarias, acaso la más notable del barroco virreinal. Encontramos también ménsulas en el anillo de la media naranja en el Camarín de La Virgen de La Merced, aunque sólo para recibir las cerchas radiales.

Las ménsulas sobre los entablamentos situados entre los muros laterales y las bóvedas de medio cañón fueron acogidas en la mayoría de las iglesias limeñas posteriores mediante dos modalidades básicas. Las viejas iglesias gótico-isabelinas, que antes del terremoto de 1687 estuvieron cubiertas con armaduras de madera a cinco paños, recibieron en las reconstrucciones posteriores unas bóvedas de medio cañón fabricadas con cerchas de madera. Para ello, incorporaron en lo alto de los muros los infaltables entablamentos corridos, a los que superpusieron ménsulas volumétricas que sirvieran de base a los arcos fajones en lugar de las inexistentes pilastras. Así acaeció en las iglesias de Nuestra Señora de Copacabana, Nuestra Señora del Prado, Monasterio de Santa Catalina, Santiago de Surco, entre otras. No era todavía el efecto volumétrico completo de La Merced.

Las nuevas iglesias se construyeron con pilastras en los muros laterales para sustentar los arcos fajones de las bóvedas. En ellas se completaron los espacios de entablamento intermedios entre las pilastras con ménsulas robustas de resaltante efecto volumétrico, como las mercedarias. Destaca sobre manera la iglesia de Santa Rosa de las Monjas por la rotunda volumetría de sus ménsulas en los entablamentos que se completa con el quebramiento adicional de los entablamentos sobre las pilastras. Destacan igualmente las ménsulas volumétricas sobre los entablamentos en las iglesias del Patrocinio, el colegio dominicano de Santo Tomás, Nuestra Señora de Cocharchas y Nuestra Señora del Carmen, así como la de la Hacienda Villa.

La amplia sacristía del Convento de San Agustín asocia ambos sistemas, porque además de las ménsulas de sustentación para los arcos fajones de las bóvedas, coloca sobre los entablamentos laterales otras ménsulas intercaladas en la base de los lunetos; de modo que todo el recorrido de los entablamentos paralelos sobre los muros laterales constituye una ininterrumpida secuencia rítmica de expansiones volumétricas alternativas.

Etapas de contracción volumétrica. La tendencia a la expansión volumétrica mantenida durante la primera mitad del siglo XVIII, experimentó una cierta contracción durante la etapa final del barroco siguiente al terremoto de 1746. Se debió acaso a la influencia inicial del temprano neoclásico. Las iglesias de Los Huérfanos y del Convictorio de San Carlos mantienen todavía la incorporación de ménsulas sobre los entablamentos elevados, pero ellas muestran un perfil aplanado, como si se hubieran reducido a la condición de simples elementos decorativos más que volumétricos.

Más radical fue la eliminación completa de ménsulas volumétricas en los entablamentos y en el anillo de la media naranja aplicada en la iglesia de Las Nazarenas y en la capilla de San Martín en el Convento de Santo Domingo. En realidad se trataba de una nueva sistematización de la volumetría, porque estas iglesias modificaron la planta cuadrada por el ochavamiento del centro del cruce-ro, y de ello derivó la notable ampliación del volumen interno con relación al de la nave.

4. EL VOLUMEN EN LOS CLAUSTROS LIMEÑOS

Cuando los historiógrafos se plantean el problema de la existencia de innovaciones críticas en la arquitectura virreinal se limitan a considerar los aspectos estructurales de las plantas de las iglesias. Por extensión se han ocupado de algunos

claustros circulares que contrastan con la generalidad de los claustros extendidos sobre planta cuadrada o rectangular. En todo caso, insisten en referir las plantas de estas edificaciones a los modelos europeos, lo que eventualmente confirmaría el carácter repetitivo y por lo tanto dependiente atribuido a la arquitectura virreinal. Acerca del claustro redondo del Colegio de Santo Tomás, que Gasparini supone erróneamente como «edificado en 1783», no han considerado los intérpretes otro aspecto suyo más que la planta. Afirmaba Gasparini que «más que una solución barroca, el claustro de Santo Tomás sugiere una tardía reaparición de experiencias clasicistas» de origen europeo⁶. Y puesto que hipotéticamente no propone este claustro nuevas soluciones espaciales mediante algún proceso crítico de búsquedas y experiencias directas en cuanto a la planta, se reafirmaría esa caracterización de la arquitectura virreinal en que tanto insiste el mismo Gasparini: «La imitación, transmutación y alteración de las formas provenientes de Europa definen la provincialidad de la arquitectura colonial, rica en originalidad, pero de evidente dependencia de los centros de influencia cultural, y retardataria respecto a las actividades de los grandes centros de desarrollo creativo primarios»⁷. Este juicio sería aplicable enteramente al claustro redondo.

Los arquitectos Mesa-Gisbert se concentran en rectificar la cronología del claustro dominicano, pero ratifican que encaja más propiamente «en el renacimiento que en el barroco» y que tiene antecedentes en los tratados de Serlio⁸; de suerte que, al menos implícitamente, quedaría confirmada la caracterización de provincialidad y dependiente atribuida por Gasparini a la arquitectura virreinal.

La planta es sólo uno de los componentes arquitectónicos de los claustros, pero en lo que concierne a la introducción en ellos de innovaciones críticas, hay que valorar otros aspectos distintos más decisivos como son el diseño y el volumen, que no han sido considerados por los historiógrafos convencionales.

Dos son los tipos de soportes para las arquerías empleados en los claustros virreinales peruanos: las columnas y los pilares cuadrados. La escuela regional del Cuzco empleó predominantemente las columnas monolíticas de piedra, y la escuela de Lima usó las columnas de madera para los claustros tardíos del siglo XVIII. Los soportes más comunes en Lima son los pilares con planta cuadrada.

Acaeció una evolución en el empleo de los pilares que dice relación a la volumetría. Los pilares de los claustros más antiguos de principios del siglo XVII tienen planta rigurosamente cuadrada con las cuatro aristas rotundas y salientes, así aparece en el primer cuerpo de los claustros principales de San Francisco y Santo Domingo que están cubiertos de vistosos azulejos.

En un segundo momento, a mediados del siglo XVII, se incorporó el amohadillado de planchas en las cuatro caras de los pilares. Se trata de un primer intento de conferir alguna expansión volumétrica a los claustros, aunque el almohadillado de planchas no constituya una innovación crítica virreinal, ya que procede de la arquitectura europea. Perteneció a esta etapa el primer cuerpo del claustro llamado de Los Doctores en el Convento de La Merced, que he documentado como obra original del alarife Manuel de Escobar.

La tercera modalidad volumétrica aparece precisamente en el claustro redondo de Santo Tomás por primera vez. Se han recortado en chaflán las esquinas de los pilares, introduciendo en el recorte un escalonamiento de pequeños planos quebrados formando ángulos entrantes y salientes. La flexión escalonada de los pilares se transmite a través de las cornisas superiores de los mismos pilares a las aristas externas de los arcos, uniéndolos en secuencia continua cada pilar al contiguo. Este escalonamiento de pequeños planos constituye una verdadera conformación microvolumétrica de los pilares, que resulta más compleja que el simple ochavamiento plano de las esquinas realizado en otros claustros menos elaborados, como por ejemplo en el primer cuerpo del claustro llamado de San Francisco Solano en el Convento de Señor San Francisco.

El ochavamiento microvolumétrico de las aristas en los pilares y arcos formó escuela regional en Lima, porque fue acogido por el claustro principal del Convento de San Agustín reconstruido después del terremoto de 1687, por el principal del Convento de La Merced, por el llamado de San Buenaventura en el Convento de San Francisco y por el claustro de la portería en el Colegio de San Pedro. No hay que confundir esta conformación de escalonamiento quebrado en ángulos entrantes y salientes con la modalidad de la rosca del arco delimitada por varias archivoltas muy cercanas, aunque aparezcan como escalonadas, porque éste es un ornamento frontal y plano, pero no recorta en ochava las aristas de los arcos y pilares.

A diferencia del volumen por almohadillado de planchas, éste del escalonamiento microvolumétrico constituye una innovación crítica específica y creada por los alarifes de la arquitectura virreinal peruana. Los escasos claustros cuzqueños levantados sobre pilares cuadrados muestran en saliente de esquina las aristas de estos soportes, y lo mismo acontece en los claustros arequipeños y en los de otras ciudades peruanas. Anotemos aún que esta volumetría de planos quebrados no ha sido asumida en la arquitectura virreinal limeña por transmisión externa procedente de la arquitectura europea.

Desde luego no se encuentra esta conformación microvolumétrica en ninguno de los monumentos o de los tratados invocados por los historiógrafos como antecedentes de la planta del claustro redondo. Pero es que además los claustros españoles, incluidos los de la época barroca, reiteran la planta rectangular de los pilares con las esquinas en ángulo saliente sin recorte alguno, como por ejemplo se puede observar en los claustros de los monumentos de Valencia⁹.

Otro segundo aspecto a considerar en el análisis estructural de los claustros limeños es el de la conformación de su diseño. Durante los dos primeros tercios del siglo XVII prevalecía en el frente alzado de los claustros limeños el ordenamiento simple de sustentación de pilares cuadrados-arco. Las arquerías asientan directamente sobre los pilares, mientras que el entablamento recto y corrido descansa como flotando sin sustento inmediato sobre el sector de muro formado por las enjutas dobles de los arcos. Es una conformación similar a la del ordenamiento de sustentación simple de columnas-arco, que rige en los claustros cuzqueños.

Había precedido históricamente a este ordenamiento simple otra conformación de sustentación compleja. Como puede observarse en los claustros valencianos antes citados, prevalecía en los claustros españoles el doble ordenamiento simultáneo de pilares-arco y de pilastras-entablamento, con la peculiaridad de que, para dar cabida a las pilastras en el frente de los pilares, estos soportes adoptan la planta rectangular en lugar de la cuadrada. Todavía algunos claustros hispano-americanos de pilares presentan este doble ordenamiento de sustentación, como el claustro de Las Vizcaínas en México y el claustro del Convento del Carmen Alto en Quito. En cambio, los claustros limeños suprimieron el ordenamiento de sustentación pilastras-entablamento, y al quedar sólo el de pilares-arco, los pilares adquieren la planta cuadrada y el entablamento no asienta sobre soportes, sino que flota sobre las enjutas.

Dentro de este panorama histórico, el claustro redondo de Santo Tomás inició en la arquitectura limeña una transformación estructural en el diseño hasta entonces seguido por los claustros de Lima. Introdujo en la unión de cada dos enjutas de los arcos una pilastrilla con un modillón en lo alto a modo de capitel y otro en la base. Pudiera interpretarse este nuevo elemento como un simple adorno añadido en el frente externo del claustro redondo; pero en realidad conforma una innovación estructural que incorpora un segundo ordenamiento de sustentación distinto del primero y general de pilares-arco; y que además repercute en la expansión volumétrica del frente del claustro. La media pilastrilla y el modillón superior cumplen la función de sustentar el entablamento terminal del claustro, y por tal razón ambos componentes se integran en la nueva modalidad de ordenamiento de

sustentación modillón-entablamento. Esta composición propia del claustro redondo sólo corresponde a la parte superior del viejo ordenamiento pilastra-entablamento superpuesto al ordenamiento de pilares-arco, pero que a diferencia de este último no se superpone a la cara externa del pilar, y es independiente del primer ordenamiento de base pilares-arco.

Lo importante es que la función de sustentar el entablamento conlleva por parte del modillón superior la otra función complementaria de hacer quebrar en saliente el entablamento completo tanto en el friso como en la cornisa sobre cada modillón incorporado en las enjutas de los arcos. Los modillones en el frente externo del claustro redondo de Santo Tomás sobreañaden la expansión volumétrica del frente del claustro, que contrasta con el riguroso planismo tan notorio en los claustros virreinales precedentes y desprovistos de modillones en las enjutas, como se observa en los claustros cuzqueños.

Sobre los muros interiores de las iglesias limeñas desde principios del siglo XVIII aparece otro efecto volumétrico originado por la superposición de grandes ménsulas en los sectores rectos de entablamento entre los arcos fajones. En cierto modo, semeja una conformación volumétrica similar a la originada por los modillones en el claustro redondo de Santo Tomás. Pero ambas conformaciones del volumen difieren estructuralmente, porque las ménsulas se anteponen sobre el mismo entablamento, en lugar de sustentarlo desde debajo del arquitrabe; en cambio la estructura del ordenamiento del claustro consiste en la sustentación del entablamento por el modillón colocado debajo del mismo entablamento, y haciéndolo quebrar en saliente por extensión de su propio volumen.

Observamos también que las portadas limeñas emplearon los modillones de volutas sobre las pilastras de segundo cuerpo a modo de capitel¹⁰. Sin embargo se trata de una conformación distinta de la del claustro redondo de Santo Tomás. Los modillones en el frente del claustro integran el ordenamiento de sustentación modillones-entablamento, y además originan la expansión volumétrica de la estructura completa del entablamento, mientras que los modillones de las portadas no hacen más que adornar las pilastras a modo de capitel sin incorporar efecto volumétrico alguno sobre el entablamento superpuesto a ellos.

No se pretende que los alarifes limeños que emplearon de este modo los modillones desde el claustro redondo en adelante hayan creado este componente arquitectónico, que por lo demás estaba usado antecedentemente por la arquitectura europea en otras conformaciones. Dejamos constancia tan sólo de que el ordenamiento de sustentación modillones-entablamento y su efecto volumétrico no se em-

plearon en las construcciones ni en los tratados europeos que los historiógrafos citan como antecedentes de la planta del claustro redondo.

Todavía más, tampoco se encuentra esta estructura en los claustros españoles como una de sus características generalizadas y específicas. Deducimos por consiguiente, que el ordenamiento de sustentación y su volumetría modillones-entablamento empleado por Fray Diego Maroto en el claustro de Santo Tomás no ha sido recibido por transmisión externa desde los centros creadores primarios europeos, independientemente de lo que haya acaecido con la planta de este claustro. No queda pues, otra conclusión que la de reconocer que constituye una innovación crítica creada por el alarife Fray Diego Maroto, que, con toda verosimilitud, nació en el Perú virreinal y no conoció de vista la arquitectura española. Reiteramos, pues, que el ordenamiento de sustentación y volumétrico modillones-entablamento no consiste en una ornamentación incidental, sino en una estructura arquitectónica propiamente dicha que organiza el diseño frontal del claustro.

Esta nueva estructura superpuesta en las enjutas del claustro redondo ejerció una influencia decisiva sobre los claustros limeños posteriores. Las reconstrucciones siguientes a los terremotos de 1687 y de 1690 permitieron transmitir la modalidad del ordenamiento volumétrico iniciado en el claustro de Santo Tomás para sustentar el entablamento superior del segundo cuerpo en los claustros principales de San Agustín y de San Francisco. El primer cuerpo de San Francisco no necesitó ser reconstruido entonces y conserva el alineamiento inicial de su entablamento; y el primer cuerpo en el claustro de San Agustín, aunque asumió el ochavamiento volumétrico de las esquinas de los pilares, reitera también el entablamento recto y plano. La innovación se introdujo sólo en los segundos cuerpos, en los que se incorporaron los modillones sustentantes sobre el eje de las enjutas entre los arcos menores, y en esta posición hacen quebrar el entablamento terminal de los dos claustros. Pero es importante resaltar que en estos dos claustros y en los otros que acogieron la misma modalidad, ha desaparecido la media pilastrilla con que se inició el motivo en el claustro de Santo Tomás, y sólo queda el modillón como sustentador único e independiente del entablamento.

Existió en el Convento de Señor San Francisco un claustro denominado de San Buenaventura, del que se conservan viejas fotografías: era muy semejante en cuanto a la disposición de los arcos en el segundo cuerpo a la del claustro principal de Señor San Agustín, y a semejanza de este último utiliza el ordenamiento de sustentación y volumétrico de modillón-entablamento. En el mismo Convento de San Francisco el claustro de San Francisco Solano reitera en el segundo cuerpo de

arcadas trilobuladas los modillones de sustentación en las enjutas de los arcos, pero han sido lamentablemente desfigurados en la reconstrucción actual.

Acogieron el mismo ordenamiento de sustentación y volumétrico modillones-entablamiento otros claustros limeños del siglo XVIII. Así acaece en el claustro de soportes de columnas de madera situado al costado de la sacristía y el claustro dedicado actualmente a galerías comerciales, ambos en el Convento de Señor San Agustín. El claustro llamado de la Enfermería en el Convento de Santo Domingo, del que perdura sólo un ala en el patio del Colegio, asume los modillones en las enjutas de los arcos trilobulados, aunque ha desaparecido la cornisa del entablamiento y el efecto volumétrico en ella. El pequeño claustro de tres lados antepuesto a la capilla del antiguo Hospital de San Andrés es de singular belleza en los modillones y las arquerías. El claustro principal del Convento de La Merced sustituye en el segundo cuerpo los modillones de volutas por ménsulas sustentantes del entablamiento, pero el efecto volumétrico permanece inalterado. A los claustros conventuales se añade la galería superior en el Palacio de Torre Tagle; y también, aunque se trate de un salón y no de un claustro conventual, reitera la misma conformación la Sala Capitular del Convento de Santo Domingo con modillones enormes. El claustro de Los Doctores en el Convento de La Merced ofrece la alternativa de trasladar los modillones de sustentación a la base de la moldura del antepecho debajo de los pilares del segundo cuerpo, pero también allí ejercen el efecto volumétrico.

Todos estos claustros que presentan el ordenamiento sustentante de modillones-entablamiento integran una escuela regional específica. Difiere esta escuela limeña respecto de los claustros existentes en las otras escuelas regionales de arquitectura virreinal peruana, que no acogen el ordenamiento ni tampoco su efecto volumétrico.

En conjunto, son dos las innovaciones críticas de expansión volumétrica creadas por el claustro redondo: la del ochavamiento microvolumétrico de las aristas de los pilares, y la del ordenamiento de sustentación modillones-entablamiento. De suyo son dos modalidades volumétricas independientes, y por eso algunos claustros acogen sólo la primera, otros la segunda, y algunos ambas conjuntamente. Caracterizamos la escuela de los claustros limeños no por una o por otra, sino por el empleo alternativo o conjunto de las dos modalidades. Lo que cuenta es que ninguna de ambas expresiones volumétricas fue reiterada por los claustros de las restantes escuelas arquitectónicas de la arquitectura virreinal peruana.

Retornamos ahora sobre la interpretación historiográfica de la arquitectura virreinal mencionada al comienzo del trabajo. La versión de la arquitectura virreinal como provinciana, repetitiva y dependiente no tiene más fundamento que la consideración restringida taxativamente a las plantas de las iglesias. Pero se observa que intercede desmesurada desproporción entre asumir un fundamento limitado a un solo aspecto para deducir de ello una tesis extensible a toda la arquitectura virreinal en su integridad; y debido a esta inconsistencia epistemológica, la tesis generalizadora y desvalorizadora se torna errónea. La planta es un elemento neutro y no prejuzga nada acerca de las elevaciones que sobre ella se alzan. Es cierto que los alarifes virreinales reiteraron las plantas transmitidas desde Europa; pero también lo es que tan pronto como aplicamos en profundidad el análisis de las estructuras volumétricas y del diseño desplegadas en la arquitectura virreinal peruana y se indaga cuáles hayan sido los presuntos e hipotéticos antecedentes en la arquitectura europea de los que supuestamente hubieran derivado las estructuras arquitectónicas virreinales, se pone de manifiesto la inexistencia de tales hipotéticas transmisiones externas desde la arquitectura culta europea a la virreinal. Y consiguientemente, cobra realce la existencia de una verdadera creatividad original de parte de los alarifes virreinales peruanos. Ellos innovaron críticamente las estructuras arquitectónicas del volumen y del diseño. Todo es cuestión de fundamentar la teoría historiográfica de la arquitectura virreinal sobre el análisis de otras estructuras arquitectónicas más numerosas o importantes que la inexpressiva referencia unidimensional a la planta que de suyo es inoperante e indefinible para conocer cómo sea la arquitectura virreinal peruana. □

Notas

- 1 E. Marco Dorta, *La arquitectura barroca en el Perú. C.S.I.C., Madrid, 1957, p.7*
- 2 G. Gasparini, *América, barroco y arquitectura. Caracas, 1972, p. 206.*
- 3 Graziano Gasparini, *América, barroco y arquitectura. Ernesto Armitano editor, Caracas, 1972, p. 207.*
- 4 *Ibid. véase la exposición total en las páginas 206-207.*
- 5 *Ibid., p. 206.*
- 6 Graziano GASPARINI, *América, barroco y arquitectura, Ernesto Armitano editor, Caracas, 1972, p. 214.*
- 7 *Ibid., p. 201.*

- 8 José de MESA-Teresa GISBERT, *Arquitectura andina. Historia y análisis. La Paz, 1985*, pp. 44-45.
- 9 Véase Joaquín BERCHEZ y OTROS, *Valencia Arquitectura religiosa. Valencia, 1995*, pp. 41, 87, 124, 231 y 277.
- 10 Antonio SAN CRISTÓBAL. Lima. *Estudios de la arquitectura virreinal. Epígrafe Editores, Lima, 1992, cap. 8, pp. 183-204.*

PORTADAS PLANAS POR ASIMILACIÓN AL MURO DE FONDO

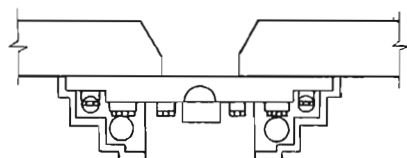
TRUJILLO



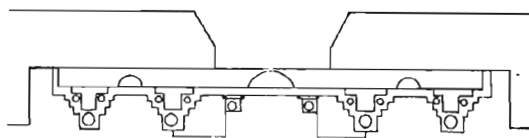
LA COMPAÑÍA
EXPANSIÓN VOLUMÉTRICA



LA CATEDRAL - BELÉN
EXPANSIÓN VOLUMÉTRICA

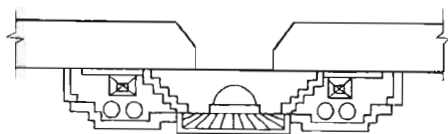


LA CONCEPCIÓN (LIMA)
EXPANSIÓN VOLUMÉTRICA



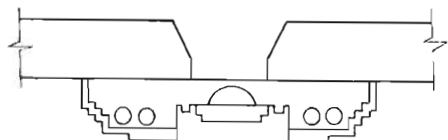
SAN AGUSTÍN (LIMA)

EXPANSIÓN VOLUMÉTRICA



SAN FRANCISCO (LIMA) - PORTADA LATERAL

EXPANSIÓN VOLUMÉTRICA



LAS TRINITARIAS (LIMA)

EXPANSIÓN VOLUMÉTRICA

ORDENAMIENTOS DE SUSTENTACIÓN

